

吐火罗文和回鹘文本 《弥勒会见记》性质浅议

季 美 林

本世纪初,德国探险家在我国新疆考察,发现了一大批古代民族语文的文书残卷。其中最引人注目的有《弥勒会见记》吐火罗文本和回鹘文本,都是残缺不全的。这批文书带回德国去以后,他们的学者就努力从事解读工作,迄今为止,已经获得十分令人满意的成果,促进了有关学科的进展。吐火罗文A方言(焉耆文,东吐火罗文)的残卷已经由 Emil Sieg 和 Wilhelm Siegling 编订出版:

Tocharische Sprachreste, Königlich Preussische Turfan Expeditionen, herausgegeben von E. Sieg und W. Siegling, I. Band, Die Texte, Berlin und Leipzig 1921.

其中包括《弥勒会见记剧本》(Maitreyasamiti Nāṭaka)的几个手抄本的残卷。

回鹘文本叫作 Maitrisimit, 残卷由 A. von Gabain 编订出版。

Maitrisimit, Faksimile der alttürkischen Version eines Werkes der buddhistischen Vaibhāsika-Schule, In Faksimile herausgegeben von Annemarie v. Gabain, 1957, Franz Steiner Verlag CMBH, Wiesbaden; II Akademie-Verlag, Berlin 1961.

保存在德国的回鹘文《弥勒会见记》,由 Şinasi Tekin 译为德文:

Maitrisimit nom bitig, Die Uigurische Übersetzung eines Werkes der buddhistischen Vaibhāsika-Schule, Akademie-Verlag, Berlin 1980.

最近二十年来,我们的考古工作者也在新疆发现了这两种古代文字的《弥勒会见记》残卷。回鹘文本于1959年4月被一个维吾尔族牧民在哈密县天山公社发现,通称为“哈密本”。这个本子的残卷共有二百九十三张(五百八十六页)。中国学者冯家升、耿世民、李经纬、伊斯拉菲尔·玉素甫,多鲁坤·阙白尔、阿不都克由木·霍加等从事对这本书的解读工作,发表了一些论文和译文。最后的三位学者于1988年出版了《回鹘文〈弥勒会见记〉》¹,新疆人民出版社。这些论文和专著对这门学科的研究,作出了重要的贡献。

至于吐火罗文A本,发现的残卷的数量也颇为可观,计有四十四张(八十八页),是1974年冬季在焉耆县七个星千佛洞发现的。八十年代初,我受新疆博物馆李遇春先生之托,从事这个新博本的解读工作,在中外报刊杂志上发表了一些论文和译文。对这一学科的研究,也算是尽上了一点绵薄微力。

在这一件崭新的工作中,我们面对着一系列的新问题。首先碰到的问题是:《弥勒会见记》是一部什么性质的书?这里所谓“性质”包括下列三个问题:它是创作呢,还是翻译?它的内容是什么?它的体裁是什么?其中以第三个问题为中心。学者们争论的或者怀疑的也就是这个问题。

我在下面分别谈一谈。

是创作呢，还是翻译？

本书是一个译本，一个编译本。

根据吐火罗文本和回鹘文本的题记，本书原本是用“印度文”写成的。印、吐、回三个本子的关系是：印度文→吐火罗文→回鹘文。至于所谓“印度文”究竟指的是什么语言，则不清楚，可能是梵文^①，也可能是某一种印度俗语，回鹘文本题记说：回鹘文本是智护（Prajñarakṣita）自吐火罗文（toxri tili）译为（ävirmiš）回鹘文的，而吐火罗文对印度文原本的关系则只是编译（yaratmiš）^②。也就是说，吐火罗文本并不逐字逐句地忠实于印度文原本。现在，印度文原本还没有发现，两个本子的具体关系，我们还说不清楚，我们也还不能确切知道“编译”的涵义究竟是什么。至于吐、回二本的关系，因为原文在，我们能够说得非常清楚。这两个本子，虽然在不少地方有一定的距离，但是在另外一些地方则几乎是字与字句句都能对得上的，称之为翻译完全符合实际情况。

专就吐火罗文本而论，题记^③写道：Vaibhāṣikyāp āryacandres raritwunt，后面残缺，但无影响，其他题记，还有回鹘文题记，都能够加以补充。Vaibhāṣikyāp，是 Vaibhāṣik（梵文 Vaibhāṣika，毗婆沙师）的单数属格。Āryecandres，是 Āryacandre（梵文 Āryacandra，圣月）的单数属格。raritwunt，字根 √ritw，Gr.^④ 解释为 Vereint, Verbunden sein, “联结，连接”，等于梵文的 yuj；Werner Thomas II^⑤ 解释为 Verbinden，意思相同：raritwunt 是这个字致使动词的过去分词。总起来看，这个题记的意思是“由毗婆沙师圣月联结成的。”“联结”这个词儿涵义有点含糊，但无论如何也不是“翻译”，这是可以肯定的。

因此，更确切一点说，本书是一个编译本。

内容是什么？

本书是一部佛典，内容基本上是小乘的，但是已经有了大乘思想的滥觞。

在本书中，菩萨还没有象在大乘中那样的地位。出家的目的是得到阿罗汉果和预流果等等。但是，大乘色彩已见端倪，比如佛陀受到了异乎寻常的膜拜，信徒们都期望在非常遥远的未来能够同弥勒相会，等等。小乘中已有弥勒，但与在大乘中起的作用不同，未来佛的概念还不明显。大乘空（śūnya）的学说已有所表露。

体裁是什么？

这是本文要探索的重点。

为什么会提出这个问题来呢？因为，专从形式上来看，本书同其他的印度叙事文学，比如《五卷书》之类，没有任何区别；但是，吐火罗文本书名上赫然写着 Nāṭaka（戏剧）的字样。这必然会让人大惑不解。而且在书中还有一些戏剧术语，这就更增加了人们的怀疑。因此，我们对于这个问题必须作出明确的解答。

为了给读者一个具体的印象，我先从吐火罗文本中选出一段原文，译为汉文，以资对比。

我先要说明一点：由于残卷残缺过甚，不可能举出十分完整的一段，读者只能看一个大体的轮廓。就是这样大体的轮廓，我认为，对读者也会是非常有用的。我选的是新博本76YQ1.2和1.4两张（四页），是原剧的第二幕。内容是：波婆梨婆罗门夜梦天神相告，佛祖已降临人间。第二天早晨，他的弟子弥勒来看他。他本想亲自去拜佛，但因年迈龙钟，就委托弥勒等前往。

汉 文 译 文

1.2^{1/1}

1. ……（波婆梨婆罗门）说道：“喂，喂！谁在这儿呀？”于是
2. ……（圣弥勒）走近了波婆梨婆罗门，恭恭敬敬地举起手来。
3. ……（说道：“天师！您心绪如何？昨夜尚安否？”）∥面带愉快之色，波婆梨说道：“好哇！”
4. ……我（很安好）。四万三千二百个夜晚已经过去，只有一夜。
5. ……（我没有）安睡。∥ Mandodharinam^⑥ ∥ 珂琅响着，戴着首饰，一个天神走来了…
6. ……照亮了屋子，恭恭敬敬地对我说道：“佛天大师已经降临人世，在波
7. ……罗奈城附近（转法轮）了。”∥面带笑容，圣弥勒说道：“若是如此）
8. ……（天中天现在哪儿？）“在许多地方，他已在孤绝山上。”∥听了这话以后。圣

1.2^{1/2}

1. （弥勒自忖道：“善见天）的神仙们已经在夜里这样告诉我了。”牟伽罗阁说道：“那是可信的吗？……师尊！
2. （佛天）已经出现在世间？”波婆梨说道：“我认为可信的，因为我听说
3. ……这样的（话）：一个具备英武、慈悲、精进、坚毅的人
4. （将会出现）……在轮回之内的众生的种种苦难（不能不顾）
5. ……积聚了（善行），这个有德之人在摩揭陀国（战胜了）四神魔军
6. ……（得到了佛果），一切众生的（苦难）完完全全地（灭绝），生业（？）
7. ……肯定地从苦难中解救出来。∥我还要（仔细想一

想：)

8. ……乾闥婆的（？）走着（？）衣服（？）

1.4^{1/2}

1. ……没有分辨明白是什么。佛显出现了。
2. ……轮子被看到了，白天黑夜，火焰（？）在大地上
3. ……我是这样理解的：必定是佛天亲身（降临）大地了。
4. ……满怀慈悲之情，用亲昵的蓝色的大眼
5. （睛，看着波婆梨，说道：尊贵的）师尊！我无需多说了。无疑是佛天在地上
6. （降临了）。∥ vilumpagatinam^⑦ ∥ ??像优昙钵罗花一样，佛
7. （天要降临了。）……得到了如意宝以后，渴望得到我自己的大师和灵魂，我为什么不皈依他呢？
8. ……我要出家了”。∥这样说完话以后，尊敬的弥勒从佛天的身上

1.4^{1/1}

1. ……绕弥勒向右旋转以后，象（照亮）佛祖的身体那样，在（弥勒）面前
2. （照亮）。……（弥勒对波婆梨婆罗）门说道：“你请看，师尊！（光芒）来自佛祖转轮王，看来我要出家了。”
3. ……身体颤抖着，波婆梨说道：“我觉得真神奇呀，孩子！”然后又说道：∥ Maitram ∥ 你的
4. ……我看见了，好哇，孩子！对五世的（众生），佛天的慈悲都是一样的。”
5. ……学童们都吃惊了，举起了右手以后，互相
6. ……可爱的，怎样？威严的闪着光辉，尊敬的尊贵的弥勒
7. ……四周团团围住，尊贵的弥勒这样……
8. ……光芒围绕住他，人们喊他……

对这一篇译文，我原来加过很多的注。因为我们现在不是研究语言本身，有些注对于我们没有用处，我就删掉了。

这完全是一篇叙事文学作品，写作的方式同其他叙事文学作品（epic）毫无二致。叙述和说话用散文。在词牌名称，比如 Mandodharinam, vilumpagatinam 等后面是韵文。在某些

情况下,是能够歌唱的。不管怎样,从表面上看上去,实在看不出任何戏剧的特点。所以连读通吐火罗文的两位大师 Sieg 和 Siegling 最初也否认它是剧本。

我在这里不妨插入一段引文,供读者对比。我想引印度古代最著名的叙事文学作品:《五卷书》中的第三个故事:

在这个地球上,有一座城市,所做婆哩陀摩那。这里住着一个叫做弹提罗的商主,他是全城的首领。他给全城办事儿,他给国王办事儿,所有住在这座城里的人幸福快乐。简而言之,没有任何人曾看到或者听说这样一个有本领的人。但常言说:

谁办事只想到国王,人民就憎恨他。

谁办事只想到人民,国王就把他撤掉。因为有这样一个巨大的两方面都牵涉到的障碍存在,

一个能为国王和人民两方面都着想的人就很难找到。

这同我在前面引的《弥勒会见记剧本》有什么区别呢?实在没有区别。因此那两位大师才写道:“这里我们又碰到自称为‘剧本’(Naṭaka)的一部作品,《残卷》,89等等已经有过了,这里也有几个标明它是戏剧的特征,比如288b5的‘幕间插曲终’和在大多数情况下在一幕结束时的‘全体下’。可是从内容上来看,这部作品一点也不给人戏剧的印象,它同其他散文夹诗的叙事文章一点也没有区别。”^⑧在这之前,他们写道:“我们的本子是散文夹杂着韵文写成的,完全是叙事的,一点也不让人想到是戏剧,Naṭaka 这个名称标明它应该是戏剧。”^⑨根据此书出版于1921年这个事实来判断,以上两段话写成的时间应该是1921年或略前。

尽管这两位大师这样言之凿凿:但是,在大约三十一年以后,在1952年,Sieg 的意见来了一个大转变,他承认那些舞台术语是戏剧的标志。此外,他又增添了一个戏剧标志:印度古典戏剧中不可缺少的人物丑角(viḍuṣaka)在这里出现了,只要有丑角出现,定必是戏剧无疑。^⑩现在归纳起来,戏剧有三个标志:(1),有Naṭaka这个词儿;(2),有舞台术语;(3),有丑角。Werner Winter^⑪认为这还不够全面。他对TSB77—103和TSA342—344^⑫中出现的动词做了细致的分析,他发现,在戏剧作品中,叙述用过去时,向现在时变换,然后又转回到过去时。这种动词时态变换只限于戏剧,因此它也成了戏剧标志之一,是第四个标志。连一般不认为是戏剧的TSA1—25《福力太子因缘经》(Punṇavanta-jātaka)等,虽然前三个标志都缺少,只有这第四个标志,他也认为是戏剧。

为什么有这样的动词的时态变换呢?Winter的意见是,这种变换暗示着一种情况:吐火罗文剧本包括叙述(讲故事)和表演(动作)两个部分。一个讲故事者和一些表演者互相配合、交互演出(an interplay between a narrator and a number of actors)^⑬。因为缺少舞台道具,表演的可能范围很小,不得不采用舞蹈。原本韵文开始时都标有一个专门术语,比如TA1b6的māmnernam,5b6 soktam,等等,Sieg和Siegling一直认为是诗律(Metrum)的名称,而Winter则认为是曲调(tune)的名称^⑭,这就与舞蹈、朗诵有关。

总之,本书是一个剧本。但是,认清这个事实却是经过了一番周折的。原因是,吐火罗文剧本,无论是在形式方面,还是在技巧方面,都与欧洲的传统剧本不同。带着欧洲的眼光来看吐火罗剧,必然格格不入。

我现在把回鹘文本拿来同吐火罗文本联系在一起谈一谈。A.von Gabain认为,在所有的异本中,回鹘文本与吐火罗文本最接近,但是在形式上却又异于后者:它的戏剧性较少。这与一种传统有联系。流传下来的写本绝大多数不是为了阅读,而是为了朗诵,伴之以表演。在某种情况下,从中就产生出来了戏剧。在中世纪中国,中亚的朗诵艺术非常流行,中国的歌唱剧可能受到西面来的影响。中国剧中的帝王或大將的装束同吐鲁番壁画中的金刚手(Vajra-

pāṇi) 相同,这也可能是西方的影响。^⑭ A. von Gabain 进一步谈到,在回鹘文本的一些后记中甚至在本文中可以看到,这一部书是为了在朔望之日供养弥勒时作为一个剧来朗诵的。^⑮

A. von Gabain 的意见可能是正确的。但是,她显然没有把吐火罗和回鹘两个本子详细对比加以研究。我做了这个工作,我得到的结果是,两个本子基本一致,回鹘文本自称是翻译,这是符合实际情况的。但是,两者也有区别:吐火罗文本中原有的那一些标明曲调的专门术语,在回鹘文本中统统不见了。曲牌名称虽然消失,内容并未改动。根据 von Gabain 的意见,既然回鹘文本不是为了阅读,而是为了朗诵,为什么对朗诵至关重要的曲调名称反而都删掉了呢?这一点 von Gabain 没有注意到。我注意到了,但是还无法解释。至于类似戏剧标志的东西,有的回鹘文本有,而吐火罗文本没有,比如回鹘文本在每一幕之前总先标明,这一幕中的故事发生在什么地方,吐火罗文本则没有标明。

还有一点我想在这里指出来。von Gabain 原则上承认这是一个剧本,可是她并没有理解:这个剧本同她所熟悉的西方剧本有什么不同?这个剧本处在戏剧发展史的哪一个阶段上?我在上面介绍了 Winter 关于剧中讲故事与朗诵的看法。von Gabain 显然都没有注意到。因此,她对回鹘文本戏剧成分的认识,应该说还是非常肤浅的。

事实上,在 Sieg, Siegling 和 von Gabain 以前,法国学者 S. Lévi 早已承认这是一部戏剧了。^⑯他认为,既然有 Nāṭaka 这个词儿,又有一些舞台术语,比如“全体下”,“戏剧插曲终”等,这当然就是剧本无疑了。

前几天,我收到了美国学者 Victor H. Mair 寄来的他的新著《图画与表演》(Painting and Performance),副标题是《中国的看图朗诵和它的印度源头》(Chinese Picture Recitation and its Indian Genesis) 1988, University of Hawaii Press)。在这部书中, Mair 先介绍了印度古代的看图讲故事的情况,比如皮影戏之类,接着追踪它在中亚流传的情形,又讲到印度尼西亚,讲到近现代印度,讲到世界各地。这种看图朗诵,解放前北京天桥就有,比如“拉洋片”的。在讲到中亚时, Mair 介绍了吐火罗文和回鹘文两个《弥勒会见记》的本子。在本书 P. 41 上 Mair 说:“吐火罗文本的 Maitrisimit, 虽然有梵文字 Nāṭaka (戏剧) 这个名称,看来更多地似乎是为了叙事的朗诵之用。”他这个意见是正确的。

与此同时,我又重新阅读了 Heinrich Lüders 的著名论文 Die Saubhikas (见 Philologica Indica. Göttingen, Vandevnoeck & Ruprecht, 1940, p. 391—428)。经过了详细的分析和论证, Lüders 认为, Saubhika 的含意是“解释者”,是玩皮影戏的人,他的对象是皮影画或者不说话的演员。他的结论是:“因此,我在 Saubhikas 的表演中只看到后来文学剧本的一个预备阶段,只要它从史诗和神话中汲取材料。通过把朗诵者口中的话送到迄今只用姿态来表演的人物的嘴里去,狭义的 Nāṭaka (戏剧) 就产生出来了。”(本书 P. 727) Lüders 的意思是,印度戏剧有两个根源:一方面是 nāṭas, 一方面是 Saubhikas, 两者结合起来就形成了印度戏剧。

上面我介绍了一些关于戏剧的看法,也讲了我们的吐火罗文本在戏剧发展过程中所处的地位。但是,这个问题异常复杂,我掌握的材料也还非常不充分。Winter 等人都讲到,吐火罗文本与西藏剧有类似之处。可是我对于藏剧一无通解,详细对比、论证,只有俟诸异日。我目前只能简略地介绍一点情况。西藏有一种流行于民间的剧种,说者叫喇嘛玛纳,可译为“评话喇嘛”,他们主要是说唱神佛故事。据传说,这是汤东杰布为造桥募捐而创造出来的。表演形式是:一、二个喇嘛吹起海螺,召来观众,在村头树干上挂起神佛“本生画传”的连

环图象的卷轴画（藏语叫“唐嘎”），手拿小铁棍指点一个个的画面，同时以许多固定的诵经调子演唱故事内容。它的唱本大多是藏戏故事和宗教故事，也有民间传说。讲大型故事，也有几个喇嘛（或尼姑）领唱、合唱的。一段故事的结尾处，领唱、合唱“六字真言”的调子，很有气势和独特的韵味。还有自然的和声，多少有点象欧洲教堂中唱圣诗的味道。

实际上，这种宗教说唱形式早就有了。相传赤松德赞时，唐皇派文素、良秀两个和尚到西藏讲经，并以变像和变文来宏扬佛法，这就是“喇嘛玛纳”最早的源头。到了汤东杰布时，他只是运用并改进了这一形式，又加以大力提倡。仁布县有座信奉汤东杰布所属教派“金色”（从宁玛派演变过来的葛举派，喇嘛、尼姑都可以婚娶成家）的楚波寺、大部分喇嘛都以论唱“喇嘛玛纳”为职业。这些艺人背着唱本、画轴、象蜻蜓一样飞往各地。甚至几户人家的山村、两三顶帐篷的牧场，都留下了他们的身影。“蜻蜓”这个字的藏语正好与“喇嘛玛纳”谐音。汤东杰布当年创造发展藏戏“阿吉拉姆”时，就把“喇嘛玛纳”这种民间艺术形式吸收了，使戏剧化的跳神仪式、哑剧式的故事舞蹈开始增加了说和唱的艺术手段。到了今天，汤东杰布的家乡“堆”地方，不象其他地区称藏戏为“拉姆”，而称之为“玛纳”，显然是“喇嘛玛纳”的简称。^⑩

这个介绍虽极简单，但轮廓清楚，最重要的东西都有了。特别值得注意的是，西藏的“喇嘛玛纳”与内地唐代变像与变文的渊源关系。

介绍完了西藏的“喇嘛玛纳”，我的介绍任务就暂时完成了。我始终强调的是吐火罗文和回鹘文《弥勒会见记》的戏剧的性质，而这种戏剧又与我们通常所认为的戏剧不同，是看图讲故事的戏剧。有一些细节，我们还不清楚，有待于进一步的深入探讨。我目前只能想象，吐火罗文剧本的叙述者是从古代印度看图讲故事者发展出来的。看图者眼前是有图画画的，而吐火罗剧则似乎没有（根据 von Gabain 的提示，回鹘文剧本可能有的）。于是原来用图画表述的情节，只能用表演者来表演了。

我在上面解释了为什么表面上象是叙事文学作品的《弥勒会见记》竟是一个剧本。我在这里再强调一下，我们习惯于我们已经看惯了的中国宋元明清戏剧，以及西方的从古代希腊戏剧起、经过莎士比亚和莫里哀等，一直到易卜生和布莱希特的戏剧。与此稍异者，则直觉地认为不是戏剧。这也可以说是一种偏见吧。殊不知，世界之大，国家民族之多，历史之悠久，疆域之辽阔，无论什么事情都不能只有一个可能，只有一种形式，不能定于一尊。多种多样，倒是必然的，很自然的，戏剧亦然。何况看图讲故事，看图表演这种形式，还限于一个国家，一个地区，而是流行于全世界呢！吐火罗文本书名就标出是“戏剧”，这是名副其实的。

最后，我还想谈一个问题，就是，新疆这地方特别偏爱戏剧。这一点过去还没有人提到过。在新疆古代民族语言发现以前，我们对新疆古代的文学创作几乎毫无所知。发现以后，对那些大量的用各种民族语言写成的文学作品，我们又惊又喜。可是，一般人都认为，除了马鸣的几部梵本戏剧残卷之外，没有什么戏剧作品，摆在我们眼前的只是一些叙事文学作品。后来，随着对古文字解读工作的逐步深入，我们的认识也逐步提高，我们发现，新疆古代确实是有戏剧的，《弥勒会见记》就是其中最突出的。再进一步深入研究，就发现了戏剧的一些特点，就是我在上面提到的那四个特点。拿这四个特点来衡量，特别是拿丑角(vijayaka)的出现来衡量，就象蹲在地上看蚂蚁一样，几乎到处都是，比如，我在上面已经讲到，Araṇemi Jataka 本来应该只是一个本生故事，是叙述文学无疑；但只因其中出现了 vijayaka

它又必然是一部戏剧。连 A 方言中的《福力太子因缘经》(Puṇyavanta-Jātaka), 过去从没有人说它是戏剧, 但是 Winter 根据其中动词时态的转换, 也定它为戏剧。类似的例子还可以举出一些来, 仅仅这几个例子已经够了。因此, 我说, 古代新疆对戏剧确实有所偏爱。

认清了这个事实, 对于研究中国戏剧史是非常重要的。从前王国维在研究宋元戏剧时讲到西域戏剧对内地戏剧的影响, 我也曾重复过他的论点。现在, 从上面论述的新观点来看, 那种说法已经不全面、不确切了。换句话说, 就是有点过时了。我们今天必须从新的观点出发来谈新疆古代戏剧对内地戏剧的影响, 做深入细致的探讨、摸索工作, 特别注意新疆古剧同唐代变文、俗讲等等的因果关系。否则必然会张冠李戴、搔不着痒处。

(1989.12.16.写完)

- 注① Heinrich Lüders, Über die literarischen Funde von Ostturkestan SPAW 1914, 85—106, Heinrich Lüders Kleine Schriften, herausgegeben von Oskar von Hinüber, Franz Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden, 1973. 在 S.8 上 Lüders 写道, aus dem Sanskrit in die Toxrisprache und von da in das Türkische übersetzt. 他称之为梵文, 不知何所据。
- ② Von Gabain, Maitrisimit, Faksimile der alttürkischen Version eines Werkes der buddhistischen Vaibhaṣika-Schule, S.20-“印度文”。回鹘文本作 Ānātkāk.
- ③ E. Sieg 和 W. Siegling, Tocharische Sprachreste, I. Band, Die Texte, A. Transcription, Berlin und Leipzig 1921, No.302 b 6.
- ④ E. Sieg, W. Siegling, W. Schulze, Tocharische Grammatik, Göttingen, 1937.
- ⑤ W. Thomas, Tocharisches Elementarbuch, Heidelberg 1964, S.133.
- ⑥⑦ Sieg 认为是韵律名, Winter 认为是词牌名, 下面是诗。
- ⑧⑨ Tocharische Sprachreste, p.125, P.51.
- ⑩ E. Sieg, Übersetzungen aus dem Tocharischen II, 1952, p.34,35. 参阅 Werner Winter, Some Aspects of“Tocharian” Drama, Form and Techniques, 见 *Studia Tocharica*, Poznań 1988, p. 48.
- ⑪ 见上引文。
- ⑫ TS, Tocharische Sprachreste 之缩写。
- ⑬ 见上引文, p.63.
- ⑭ 见上引文 p.66—61.
- ⑮ von Gabain, Maitrisimit II. p.
- ⑯ 同上书 I. p.29—30.
- ⑰ S. Lévi, La Sutra du Sage et du Fou dans la Littérature de l'Asie Centrale, JA 207,2 (October-December 1925), p. 304—332.
- ⑱ 以上材料出自《西藏日报》1985年2月21日, 第四版, 赵志群:《西藏几种带戏剧性的表演艺术》。系中央民族学院藏族研究所所长李秉铨同志提供的, 特此致谢。

A Preliminary Discussion of the Character of the Tocharian Maitreyasamitināṭaka

by Ji Xianlin

The manuscript remains of the Tocharian version of the Maitreyasamitināṭaka were discovered in 1974, in Xinjiang Autonomous Region of China. From a stylistic point of view, it looks exactly like a kind of narrative literature. There is no difference at all between it and the other narrative literature of ancient India. But the very name of this book nāṭaka means a drama. And in fact we find some dramatic technical terms in the text. Therefore we cannot but come to the conclusion, this book is really a drama, though a special specimen of drama, different from either the European or the Chinese drama. The peculiarities of this drama consist in its way of presentation. It is a kind of picture recitation.

The Drafting and implementation of a National Budget in Early Tang

by Li Jinxiu

The drafting and implementation of a national budget were major events in the financial administration of Tang Dynasty. The document of Tu-Chih Zou-Chao, which was drawn up in 673, recently unearthed in the Turfan basin, and restored by the Japanese scholar Tohru Ohtsu, provided us with important materials for investigating the national budget of early Tang. Using this document and supplementing it with other documentary data of the Tang Dynasty, the writer gives a detailed account of the foundation for the drafting of the national budget, its contents as well as its special features in the early period of Tang Dynasty.